

Constantin Behler

„Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt“?

Kleist, Schiller, de Man und die Ideologie der Ästhetik

„Die ästhetische Erziehung versagt keineswegs“, liest man auf den Schlußseiten von *The Rhetoric of Romanticism* (1984) in Paul de Mans grundlegendem Aufsatz über Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater*: „sie gelingt nur zu gut, so gut nämlich, daß sie die Gewalt verbirgt, durch die sie allererst möglich wird.“¹ Ästhetische Erziehung als verbergende und verborgene Gewalt? *Über das Marionettentheater* als eine der „am weitesten reichenden“ Enthüllungen „von dem, was hinter Schillers Ideologie des Ästhetischen verborgen liegt“? Und eben dies der Grund, warum Kleists Text „trotz der Aufmerksamkeit, die er auf sich gezogen hat, [...] seltsamerweise ungelesen und rätselhaft“ geblieben sei?

Er gehört zu den Texten derjenigen Periode, der unsre Moderne sich bislang noch nicht hat konfrontieren können, vielleicht weil Schillers ästhetische Kategorien – ob wir's wissen oder nicht – noch immer die für selbstverständlich gehaltenen Prämissen unserer eigenen pädagogischen, historischen und politischen Ideologien darstellen. (207)

Eine solche Herausforderung insbesondere auch an die Adresse der germanistischen Literaturwissenschaft sollte Anlaß genug für eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dieser Kleist- und Schillerinterpretation sein. Hier sollen daher anhand einiger „argumentativer Nach-Stellungen“² deren zentrale Thesen und Argumente vorgestellt werden, um daraufhin diesen Ansatz auszubauen und zu ergänzen.

¹ Zitiert wird mit Seitenangaben im Text nach der deutschen Ausgabe des Aufsatzes *Ästhetische Formalisierung: Kleists Über das Marionettentheater*. In: Paul de Man: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a.M. 1988, in der Übersetzung von Werner Hamacher, die jeweils mit dem Original (In: Paul de Man: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984) verglichen und an einigen Stellen korrigiert wurde. Nur auf Englisch vorliegende Texte de Mans habe ich selbst übersetzt.

² So der Untertitel von Harro Müllers kleinem Essay *Kleist, Paul de Man und Deconstruction*. In: *Merkur*, Heft 2, Februar 1986, der sich durchaus anerkennend mit de Mans „Position“ befaßt, dessen Lektüre des *Marionettentheaters* aber auf ganzen zwei Seiten abhandelt. In den USA füllen solche „Nachstellungen“ bereits

Lesen der Unverständlichkeit

Aber ist denn die Unverständlichkeit etwas so
durchaus Verwerfliches und Schlechtes?

Fr. Schlegel

Wie gewöhnlich bei von de Man gelesenen Texten geht es auch beim *Marionettentheater* um eine „Problematisierung des Lesens als der Determination der Bedeutung“ (215). Ausgangspunkt der Lektüre ist die Beobachtung, daß „diese kurze Erzählung“ offensichtlich „Verwirrung“ erzeugt habe und „der Tanz der Kommentatoren“ nur ein „Schauspiel des Chaos“ biete:

Das *Marionettentheater* hat Aufsätze von ansehnlichem Gespür, beeindruckender Gelehrsamkeit und beachtlichem Geist (neben solchen von der ödesten Banalität) hervorgerufen, aber seine Interpretationen haben sich nie auch nur entfernt zu einem Konsensus, und sei's auf einem vergleichsweise einfachen Niveau der Bedeutung, zusammengefunden. (213)

Dabei sei auffallend, wie sehr man gewöhnlich auf die sogenannte „thesis des Texts“ fixiert sei, „die durch ihre Offensichtlichkeit die Aufmerksamkeit seiner Interpreten um den Preis der Ausschließung fast aller seiner anderen Elemente auf sich gezogen hat“ (208f.):

Die Idee der durch Erfahrung wiedergewonnenen Unschuld, des nach dem Sündenfall des Bewußtseins durch Bewußtsein wiedererlangten Paradieses [...] ist selbstverständlich einer der verführerischsten, mächtigsten und illusionsreichsten Topoi der idealistischen und romantischen Periode. (209)

Im Text auftauchende Formulierungen dieses Dreistadienschemas vom verlorenen und wiederzugewinnenden „Paradies“ der „Unschuld“ und „Anmut“ sorgen offenbar für eine „Enklave des Vertrauten“ und bieten den Interpretationen eine „Verankerung im Gemeinplatz“ (209). Es handelt sich jedoch beim *Marionettentheater* weder um einen theoretischen Text, der auf den „Zielpunkt“ einer „thesis“ hinausläuft, noch um eine rhetorische Schrift, die den Leser zu einer solchen überreden will, sondern stattdessen eben um die Erzählung einer solchen Überredung und Belehrung. Das *Marionettentheater* erscheint in erster Linie als eine „Scene der Persuasion, in der ‚Er‘ offensichtlich ‚Ich‘ von einem paradoxen Urteil überzeugt, das letzterer ursprünglich ablehnte“ (210). Auch geschieht dies offensichtlich nicht in Form eines logischen oder mathematischen

Bände. Vgl. vor allem: Lindsay Waters und Wlad Godzich (Hrsg.), *Reading de Man*. Minneapolis 1989.

Beweises, sondern ist „als Folge von drei verschiedenen Erzählungen komponiert, die in den dialogischen Rahmen einer Theaterszene eingeschlossen sind“ (209): „der Text *zeigt* Menschen während sie *erzählen*“ (211). Zudem handelt es sich bei den Geschichten – d. h. dem Gespräch zwischen dem „Herrn C . . .“ und dem Erzähler „H. v. K.“; der Szene im Bad mit dem Erzähler und dem Jüngling; sowie dem Fechtkampf des „Herrn C . . .“ mit dem Bären – jeweils „um agonale Szenen der Überzeugung, der Unterweisung und des Lesens“ (213).

Beda Alleman hatte bereits gegenüber der Flut von thematischen Interpretationen, die aus dem Text ein „Geschichts- und Glaubensschema schlicht ablesen“ wollen, eindringlich darauf hingewiesen, „welch grundsätzliche Bedeutung die Gesprächsform für den Argumentationsstil dieses Kleistschen Diskurses hat“.³ De Mans Beschreibung der primären Erzählebene des Texts ist mit Abstand das Genaueste, Ausführlichste, und dabei am wenigsten Spekulative, was zu diesem Thema in den Kommentaren zu finden ist. Sehr deutlich wird dabei die kondensierte Komplexität der „narrative[n] Muster“ herausgestellt, sowie das Ironische, Agonale und Bühnenhaft-Pantomimische dieser Erzählung eines Gesprächs. Dabei geht es de Man in erster Linie darum zu zeigen, daß der Kleistsche Text in fast systematischer Weise „die Epistemologie des Erzählens untersucht“ und, unter anderem, eine „kritische Analyse der Themen mimetischer Nachahmung“ enthält:

Daher mit einer gewissen Notwendigkeit seine theaterhafte Form, die Betonung von Bühne und Szene; daher auch der Nachdruck seiner Kritik mimetischer Themen und die Vielfalt seiner narrativen Stile. (215)

Um ein Beispiel herauszugreifen: Die vom „Herrn C . . .“ erzählte Geschichte vom Kampf mit dem Bären – in der vierten und letzten Fortsetzung des Textes⁴ – erscheint in folgenden Rahmen eingefügt:

Bei dieser Gelegenheit, sagte Herr C . . . freundlich, muß ich Ihnen eine andere Geschichte erzählen, von der Sie leicht begreifen werden, wie sie hierher gehört.

[. . .]

Glauben Sie diese Geschichte?

³ Vgl. Beda Allemann: Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch ‚Über das Marionettentheater‘. In: Kleist Jahrbuch 1981/82, Berlin 1983, S. 51 ff.

⁴ Der bekanntlich in Kleists Berliner Abendblättern vom 12. bis 15. Dezember 1810 an vier aufeinander folgenden Tagen abgedruckt wurde. Diese bislang kaum je beachtete Gliederung, die zutiefst mit der Struktur des Textes verwoben ist, hebt unter anderem das Moment der Überredung deutlich hervor.

Vollkommen! rief ich, mit freudigem Beifall; jedweden Fremden, so wahrscheinlich ist sie: um wieviel mehr Ihnen!

Nun, mein vortrefflicher Freund, sagte Herr C . . . , so sind Sie im Besitz von allem, was nötig ist, um mich zu begreifen. Wir sehen, daß [. . .]⁵

Sicherlich ist es möglich (und in Interpretationen oft genug geschehen), diesen Rahmen einfach zu überlesen, bzw., seinen Suggestionen gemäß, zu versuchen, die Geschichte dem Argument und der nachfolgenden *thesis* des „Herrn C.“ anzupassen. Eine solche Art der Interpretation folgt ja auch auf dem Fuße: „Wir sehen, daß [. . .]“. Doch im Hinblick auch auf die zahlreichen anderen „ironische[n] Behandlung[en] solcher Mittel der narrativen Überzeugung wie Wahrscheinlichkeit und Exemplifizierung“ (218) – man denke nur an den Schlußsatz der vorherigen Erzählung⁶ – wird eine solche Lesart der Komplexität des Texts wohl kaum gerecht. De Man liest den Rahmen stattdessen als ein weiteres Beispiel für die „Erschütterungen der Mimesis“ (216) und als eine Unterminierung und Problematisierung der Erzählung „als illustrierendes Beispiel in einem Beweisgang“ (217):

Keineswegs nehmen literarische Texte die Legitimität ihrer beträchtlichen veranschaulichenden Kraft als gesichert an. Vielmehr haben sie, und hat auch *Über das Marionettentheater*, deren Problematisierung zum wichtigsten Thema. (218)

Beim *Marionettentheater* geht es also einmal mehr um die Problematisierung dessen, was de Man gern als „ästhetische Ideologie“ bezeichnet. Darunter versteht er vor allem die problematische „Vereinigung von epistemologischen und ästhetischen Eigenschaften“ (196), die verführerische „Verbindung“ des „Ästhetischen [. . .] mit dem Wissen“ (206). Wie er in einem anderen Aufsatz erklärt:

Es ist sehr schwer die Muster der eigenen vergangenen und zukünftigen Existenz nicht im Einklang mit den temporalen und räumlichen Schemata zu begreifen, die zu fiktionalen Narrativen gehören und nicht zu der Welt.

⁵ Zitiert wird ohne Seitenangabe nach dem photomechanischen Nachdruck der Berliner Abendblätter, hg. von Heinrich von Kleist, Nachwort und Quellenregister von Helmut Sembdner, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1973.

⁶ „K.“ beschließt seine nicht weniger erstaunliche Geschichte vom Jüngling mit der Versicherung: „Noch jetzt lebt jemand, der ein Zeuge jenes sonderbaren und unglücklichen Vorfalles war, und ihn, Wort für Wort, wie ich ihn erzählt, bestätigen könnte.“ Dazu de Man: „In dem Augenblick, in dem der Erzähler im Gewande eines Zeugen erscheint und die Ereignisse als treue Nachahmung erzählt, bedarf es eines weiteren Zeugen, der sich für die Verlässlichkeit des ersten verbürgt – und schon sind wir in einen unendlichen Regreß eingetreten“ (216f.).

[...] Was wir Ideologie nennen, ist eben gerade die Verwechslung von linguistischer und natürlicher Wirklichkeit, von Referenz und Phänomenalismus.⁷

Das *Marionettentheater* ist insofern als ein „literarischer“ Text anzusehen, als die Literatur eben der Ort ist, wo dieses „negative Wissen“ von der rhetorischen, bzw. figurativen Funktion der Sprache – und das heißt immer auch von ihrer ästhetischen Verführungskraft – verfügbar gemacht wird:

Ein literarischer Text behauptet und verneint zugleich die Autorität seiner eigenen rhetorischen Form. [...] Dichtung ist die avancierteste und verfeinertste Form der Dekonstruktion.⁸

Ironischerweise aber schafft dieses, die „Literarität“ gleichsam ausmachende „Hervorheben des materialen, phänomenalen Aspekts des Signifikanten“ in eben dem Moment die Gefahr der „großen Illusion einer ästhetischen Verführung“, wenn „die eigentlich ästhetische Funktion zumindest suspendiert“ ist:

Es geht um die rhetorische, statt um die ästhetische Funktion der Sprache, um die identifizierbare Trope (paronomasis), die auf der Ebene des Signifikanten operiert und keine verantwortliche Verkündung über das Wesen der Welt beinhaltet – trotz ihres mächtigen Potentials, die entgegengesetzte Illusion hervorzurufen.⁹

Anders ausgedrückt bedeutet dies, daß ein „literarischer“ Text, indem er „implizit oder explizit seinen eigenen rhetorischen Modus bezeichnet“, damit auch „sein eigenes Mißverstandenwerden“ als „Korrelat seiner rhetorischen Natur“ präfiguriert:

Indem der Text von der „Rhetorizität“ seiner eigenen Modalität Rechenschaft ablegt, postuliert er auch die Notwendigkeit seines eigenen Mißverstandenwerdens. Er weiß und behauptet, daß er mißverstanden werden wird. Er erzählt die Allegorie seines Mißverstehens.¹⁰

Auf das *Marionettentheater* bezogen heißt dies, daß man dessen literarischen Charakter eben gerade dann mißversteht, wenn man den Text nicht als „Szene der Überredung“ (und damit auch „der Belehrung“ und „des Lesens“) liest und sich stattdessen wohl gar selbst von dem „ein wenig zerstreut[en]“ Ich-Erzähler „H. v. K.“, bzw. von „Herrn C ...“ überreden läßt. Interpretieren, die sich auf

⁷ Vgl. Paul de Man: *The Resistance to Theory*. Minneapolis 1986, S. 11.

⁸ Vgl. de Man (Anm. 1), S. 48.

⁹ Vgl. de Man (Anm. 7), S. 10.

¹⁰ Vgl. Paul de Man: *Blindness and Insight*. Minneapolis 1983, S. 136.

diese Weise „im Besitz von allem, was nötig ist“ wähten, um „den Herrn C . . .“, „H. v. K.“, das *Marionettentheater*, oder Kleist „zu begreifen“, hat der Text in seiner Rezeptionsgeschichte denn auch zur Überzahl produziert. Was ironischerweise dabei oft genug „begriffen“ wurde, ist, „daß in dem Maße als in der organischen Welt die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt“; in den Worten de Mans, daß „der Verlust an Bewußtsein [. . .] ein Gewinn für das Ästhetische“ ist:

Was uns an dieser Stelle interessiert, ist nicht der Wert dieser Versicherung, sondern die formale Beobachtung, daß dieser Verlust an hermeneutischer Kontrolle selbst als eine Szene hermeneutischer Persuasion inszeniert wird. (210)

De Mans Lektüre des *Marionettentheaters* setzt sich jedoch nicht allein solch naiv-thematischen, sondern auch neueren formalistischen Interpretationen entgegen. Indem sich unter „dem heilsamen Einfluß der zeitgenössischen Methodologie“ die Lektüren auch des *Marionettentheaters* „zunehmend formalisiert“ hätten¹¹, sei es zwar damit erst eigentlich möglich geworden, „die wirkliche ästhetische Dimension des Texts zu erreichen“:

Die unbequeme Mischung aus Behauptung und Verneinung, von Anmut und Gewalt, von Mystifikation und Klarheit, von Bauernfängerei und Ernsthaftigkeit, die seinen Charakter bestimmt und seine anhaltende Faszination ausmacht. (214)

Ironischerweise gehorche diese Art der Lektüre ebenfalls dem „Programm der Erzählung“, das „zunehmende ästhetische Lust als Lohn für zunehmende Formalisierung verspricht“ (214). Unweigerlich aber habe auch im Falle des *Marionettentheaters* dieser Gewinn des Ästhetischen zugleich einen „negative[n] Einfluß auf die semantische Gewißheit“, er gehe „auf Kosten einer stabilen und bestimmaren Bedeutung“ (214).¹² De Mans Lektüre unterscheidet sich auch von dieser Form einer unrechtmäßigen Reduktion von „Literarität“ auf

¹¹ De Man verweist auf die Aufsätze von Hélène Cixous: *Les Marionnettes*. In: *Prénoms de Personne*, Paris 1974 und von H. M. Brown: Kleist's ‚Über das Marionettentheater‘: ‚Schlüssel zum Werk‘ or ‚Feuilleton‘? In: *Oxford German Studies* (1968), Bd. 3, S. 114–125.

¹² Wie de Man in einem anderen Text erklärt: „Der Formalismus [. . .] kann nur eine Stilistik (oder eine Poetik), nicht aber eine Hermeneutik der Literatur hervorbringen und er bleibt ungenügend in dem Versuch, das Verhältnis zwischen diesen zwei Ansätzen zu klären.“ de Man (Anm. 7), S. 30f.

Ästhetik¹³, insofern sie sich dem „referentiellen Moment“ des Textes verweigert, und ihn zuletzt als ein bloß interesselos-ästhetisches Spiel der Signifikanten behandelt.¹⁴ Was de Man an anderer Stelle über Rousseau sagt, gilt immer auch für ihn selbst:

Seine radikale Kritik des referenziellen Sinns bedeutete niemals, daß die referentielle Funktion der Sprache auf irgend eine Weise vermieden, ausgeklammert, oder zu einer kontingenten linguistischen Eigenschaft unter anderen reduziert werden könne. [...] Suspendierte Bedeutung ist für ihn nicht interesseloses Spiel, sondern immer eine Bedrohung oder eine Herausforderung.¹⁵

Der ausdrückliche Gegenzug zu den beiden Varianten ästhetisierender „Vermeidung des Lesens“ ist eines der Motive für den Bezug zu Schiller, dessen theoretisches Werk in de Mans späten Schriften durchweg als *das* Paradigma einer ästhetischen Ideologie erscheint, die gerade auch in den Traditionen der modernen Literaturwissenschaften systematisch die Literarität, das heißt, die Sprachlichkeit der Literatur verkannt und verstellt habe. Entscheidend ist dabei, daß sich aus Schillers Ästhetik sowohl ein mimetisch-neoklassizistischer, wie auch ein nicht-mimetisch-formalistischer Kunst- und Literaturbegriff herleiten läßt. Man vergleiche nur die folgenden zwei Zitate aus *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen*:

Schließe sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet. (9. Brief)

Nur soweit er *aufrichtig* ist (sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt), und nur soweit er *selbständig* ist (allen Beistand der Realität entbehrt), ist der Schein ästhetisch. (26. Brief)

Besteht der Abweg vorschnell thematischer Interpretationen darin, zu vernachlässigen, *wie* das *Marionettentheater* etwas artikuliert, so der bloß formalistischer Ansätze darin, zu vernachlässigen, *wie* der

¹³ Unrechtmäßig, weil damit eine „Wahrheit“ beansprucht wird, die sich nicht begründen läßt, eben die, daß der Text nicht auf „etwas“ referiert. Vgl. dazu: Paul de Man: *Allegories of Reading*. New Haven 1979, S. 207f.

¹⁴ Emphatisch fragt de Man in seinem Kleist-Aufsatz danach, was es wohl für Konsequenzen hätte, wenn „diese Poetik ihrerseits als exemplarisch kanonisiert zu werden droht“ (214): „Das Problem ist nicht ganz trivial und erst recht nicht um seiner selbst willen gestellt, denn die politische Kraft des Ästhetischen, das Maß seines Einflusses auf die Realität bestimmt sich notwendig durch die Form seiner didaktischen Darstellung“. (215) Dazu auch vorher: „Was dem Ästhetischen seine Kraft und damit seinen praktischen, politischen Gehalt gibt, ist die innige Verbindung, die es mit dem Wissen und jenen epistemologischen Implikationen unterhält, die immer im Spiel sind, wenn das Ästhetische am Horizont eines Diskurses erscheint“ (206).

¹⁵ Vgl. de Man (Anm. 13), S. 208.

Text *etwas* artikuliert bzw. desartikuliert. Dabei ist die Annahme, daß dieses „etwas“ nicht eigentlich auszumachen oder zu bestimmen ist, ja, daß nicht einmal auszumachen ist, ob der Text überhaupt auf „etwas“ referiert, eine Grundvoraussetzung von de Mans Ansatz: „Die einzige irreduzible ‚Intention‘ eines Textes [ist] die seiner Konstituierung“.¹⁶ Insofern es nicht möglich ist, „mit Hilfe grammatischer oder anderer sprachlicher Hinweise“ zwischen einer buchstäblichen und einer figurativen Bedeutung zu entscheiden, ist die Lesbarkeit jedes Texts radikal in Frage gestellt; es ist einfach „logisch“ nicht zu bestimmen, „welche der beiden Bedeutungen (die miteinander inkompatibel sein können) den Vorrang hat“.¹⁷ Diese, in de Mans Sprachgebrauch „rhetorische, figurative Macht der Sprache“, der sich vor allem die „Literatur“ zutiefst bewußt ist, eröffnet unweigerlich „schwindelerregende Möglichkeiten referentieller Verirrung“¹⁸ – so wie sie natürlich auch den Logos und die Macht auf den Platz ruft, um „referentielle Autorität“ zu bestimmen und festzulegen:

Die unzähligen Schriften, die unser Leben dominieren, werden verständlich gemacht durch eine vorher festgelegte Übereinkunft bezüglich ihrer referentiellen Autorität. Diese Übereinkunft ist jedoch bloß vertraglich, niemals konstitutiv. Sie kann jederzeit aufgehoben werden und jedes Schriftstück kann auf seinen rhetorischen Modus hin befragt werden. Wann immer dies passiert, wird, was ursprünglich als ein Dokument oder ein Instrument erschien, ein Text, und, als Konsequenz, ist dessen Lesbarkeit in Frage gestellt.¹⁹

Was nun den „rhetorischen Modus“ des *Marionettentheaters* angeht, so handelt es sich, wie gesagt, für de Man in erster Linie um die Erzählung einer Überredung, in der die „Mittel der narrativen Überzeugung wie Wahrscheinlichkeit und Exemplifizierung“ durchweg von der „Theatralität des Textes“ ironisiert und problematisiert werden. Statt die „drei Geschichten (von den Puppen, dem Jüngling und dem Bär)“ als ästhetisch anschauliche Exempel, historische Zeugnisse, oder gar Beweise einer vermeintlichen „*thesis*“ des Texts „zu begreifen“, liest de Man sie als Teile einer Untersuchung der „Epistemologie des Erzählens“ (215), und d. h. als eine Problemati-

¹⁶ Vgl. de Man (Anm. 1), S. 98.

¹⁷ Ebda., S. 40.

¹⁸ Ebda., S. 40: „Obgleich es vielleicht etwas weiter vom allgemeinen Gebrauch entfernt ist, würde ich nicht zögern, die rhetorische, figurative Macht der Sprache mit der Literatur selbst gleichzusetzen.“

¹⁹ de Man (Anm. 13), S. 204.

sierung der „Verbindung zwischen dem Ästhetischen und dem Epistemologischen“ (208):

Wenn man sie mit der epistemologisch gesicherten Überzeugung durch Beweis vergleicht, steht man den drei Geschichten [...] nur als Allegorien vom schwankenden Status der Erzählung gegenüber. Sie korrespondieren drei Textmodellen, die verschiedene Grade von Verständniswiderständen bieten. Diese Modelle stellen Variationen desselben Themas dar: der ästhetischen Erziehung als der Verbindung zwischen Geschichte und auf formellem Wege erreichter Wahrheit. (218)

Indem de Man das *Marionettentheater* auf diese Weise „allegorisch“ liest²⁰, bedient er sich offensichtlich des Texts, um gewisse methodologische Ansprüche geltend zu machen²¹; unter anderem auch den, daß das *Marionettentheater* nicht bloß als die Dekonstruktion einer Überredung zu lesen sei²², sondern daß der Text die „Praxis des Lesens“ selbst (und damit auch seines eigenen Gelesenwerdens) auf weitaus entschiedenere Weise problematisiere. Die drei Erzählungen, denen der Leser letztlich „als Allegorien vom schwankenden Status der Erzählung“ gegenübersteht, bieten, von de Man als „Textmodelle“ behandelt, denn auch drei verschiedene Lesemodelle an, und damit auch drei verschiedene Arten, das *Marionettentheater* selbst zu lesen. Nach de Man handelt es sich nun in allen diesen drei vom Text selbst vorgeführten Fällen – dem „Text als spekularen Modell“, „dem Text als Ort transzendentaler Bedeutung“ und dem „Text [...] als einem System von Tropen“ – eben um Fallen:

Und die Falle dürfte das letzte und äußerste Textmodell dieses und jedes Textes sein, die Falle der ästhetischen Erziehung, die unvermeidlich die Zerstückelung der Sprache durch die Kraft des Buchstabens mit der Anmut eines Tanzes verwechselt. (232)

²⁰ Vgl. de Man (Anm. 13), S. 209: „Lesen ist eine Praxis, welche die eigene These über die Unmöglichkeit der Thematisierung thematisiert, und dies macht es unvermeidlich, wiewohl kaum legitim, Allegorien in thematischem Sinne zu interpretieren.“ Vgl. hierzu Werner Hamacher: *LECTO: De Man's Imperative*. In: *Reading De Man Reading*, (Anm. 2), S. 183 ff.

²¹ Vgl. hierzu auch das Ende des Aufsatzes Shelley Disfigured. In: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984, S. 122.

²² Nach dem Schema: was der „Herr C . . .“ behauptet und dem „H. v. K.“ einredet, ist unwahr; die scheinbaren narrativen Evidenzen unterminieren die Thesen, die sie stützen sollen.

Die Seele lesen

Daß der „Tanz der Kommentatoren“ im Falle (und in der Falle) des *Marionettentheaters* keineswegs anmutig ist, wird für de Man vom Text also gleichsam präfiguriert:

Die Körperschaft der Interpreten gleicht eher dem gequälten Fechter der letzten Geschichte als dem selbstsicheren Lehrer der vorletzten. (213)

Während de Man die Geschichte vom Jüngling als eine fehlgegangene ästhetische Bildungsgeschichte liest und damit auf ein mime-tisch-spekulares Textmodell bezieht, den „*antigrav[en]*“ Tanz der Marionetten aber auf ein vom „Gewicht“ der Semantik und Referenz befreites, rein formalistisch-ästhetisches Textmodell, so liest er die Geschichte vom Kampf mit dem Bären als allegorische Problematisierung eines hermeneutischen Textmodells. Die Geschichte wird zur „*mise en abyme*“ des Texts „als dem Ort transzendentaler Bedeutung“ (223). Dazu konzentriert sich de Man (wie schon die meisten Interpreten vor ihm) allein auf dessen letzten Teil:

Nicht bloß, daß der Bär, wie der erste Fechter der Welt, alle meine Stöße parierte; auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht) ging er gar nicht einmal ein: Aug in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht.

Glauben Sie diese Geschichte?

Vollkommen! rief ich [...]

Sicherlich ist es möglich und „wird jeder Leser versuchen“, wie de Man meint, dem Beispiel des „Herrn C . . .“ zu folgen und „die Anekdote dem Argument anzupassen“ (217). Eine skeptischere und die Komplexität des Texts ernst nehmendere Lesart dagegen würde, abgesehen von der ironisch-unterminierenden Bedeutung des Rahmens, die de Man allein hervorhebt, sich bemühen, die Geschichte als Ganzes zu lesen und sich genauer dem Wortlaut zuzuwenden. So wird meist übergangen, daß die Geschichte von zwei Gefechten des „Herrn C . . .“ handelt. Wenn dieser erst vom „Fall des jungen Hr. von G . . .“ erzählt, d. h. wie er vom ältesten Sohn „eines livländischen Edelmanns“ im Fechten herausgefordert wurde (er „machte den Virtuosen, und bot mir [...] ein Rapier an“) und ihn problemlos besiegt („es traf sich, daß ich ihm überlegen war; Leidenschaft kam dazu, ihn zu verwirren; fast jeder Stoß, den ich führte, traf, und sein Rapier flog zuletzt in den Winkel“.), so ist die Parallele zu dem Gespräch zwischen dem „Herrn C . . .“ und dem Erzähler „H. v. K.“

vielleicht nicht ganz zufällig; schließlich heißt es von dem am Schluß auch ähnlich, er sei „ein wenig zerstreut“. Auch mag signifikant sein, daß der „Herr C . . .“ als „überlegen[er]“ Fechter dadurch charakterisiert ist, seine Gegner „durch Finten zu verführen“. Und schließlich wird als Grund für die Unbesiegbarkeit des Bären gar nicht dessen vorgeblicher Mangel an störendem Bewußtsein angeführt (wie es ja das Argument des „Herrn C . . .“ suggeriert), sondern es wird zweimal ausdrücklich hervorgehoben, der Bär könne nicht getroffen werden, weil er auf „Finten“ „gar nicht einmal ein[geht]“, „was ihm kein Fechter der Welt vormacht“. Der Bär wird konditional als ein aktiv-interpretierender Leser charakterisiert, der sich von den „Finten“ des „Herrn C . . .“ nicht „verführen“ läßt. In diesem Sinne könnte man die Geschichte als eine Art Vexierbild ansehen, das, während es vorgeblich die Überredung des „Herrn C . . .“ stützt, gleichzeitig deutlich macht, was in dem Gespräch des *Marionetten-theaters* wirklich vor sich geht.

De Man interessiert sich bei der Bärsgeschichte jedoch weniger für solche determinierenden Interpretationen, als für das Wort „lesen“, an dem er seine eigene allegorische Lektüre festmacht:

Kleist versetzt seinen eigenen Text *en abyme* in jener Figur des Über-Lesers oder Über-Autors, die unbesiegbar wird durch ihre Fähigkeit, die Finte von dem, was auf Deutsch so trefflich *Ernstfall* heißt, zu unterscheiden. (224)

Gehe es der Hermeneutik darum, durch die „Arbeit der Dekodierung und der Interpretation“ die „Bedeutung“ eines (und auch dieses) Texts zu erschließen, so ziele dies letztlich auf „das Ergebnis einer Unterscheidung zwischen intendierter und ausgesagter Bedeutung“ (223). „Lesen“ könne so mit „einem Gefecht“ zwischen dem „Lesen des Autors“ und dem „Lesen des Lesers“ verglichen werden, in dem die „Kämpfer über die Realität oder Fiktion ihrer Äußerungen streiten, über die Fähigkeit zu entscheiden, ob der Text [. . .] spielerisch oder ernsthaft sei“ (224). Geht es auf seiten des Lesers um die Fähigkeit, „zwischen Finte und Stich“, zwischen „Ernstfall und Spiel“ zu unterscheiden, so auf seiten des Autors ebenso um die Kontrolle über den Text, die sich bei ihm darin manifestieren würde, daß „es ihm freisteht, [die Bedeutung] nach Belieben als authentisch oder als Trug zu dekedieren“ (224):

Wenn der Autor weiß, daß er Bedeutung produziert, und die von ihm produzierte Bedeutung kennt, dann ist seine Herrschaft gesichert. Doch wenn das nicht der Fall ist, wenn Bedeutungen erzeugt werden, die er nicht intendierte, und wenn, andererseits, die intendierte Bedeutung das gewünschte Ziel verfehlt, dann ist er in Schwierigkeiten. (223)

Auf das *Marionettentheater* bezogen, fragt de Man, ob Kleist denn wohl selbst „mit uneingeschränkter Autorität Auskunft darüber“ hätte geben können, „ob sein Text autobiographisch ist oder es nicht ist?“ (225) Diese Frage erläutert er am Beispiel des „Datum[s] der Handlung, das als Winter 1801 angegeben wird“ und das de Man „das einzige ausdrücklich referentielle Zeichen im Text“ nennt (225). Nach einigen biographischen Spekulationen zur möglichen Bedeutsamkeit dieses Datums heißt es:

Aber es ist genauso gut möglich, daß die Wahl dieses Datums der Zufall getroffen hat, der auch bei der Bestimmung des Ortes den Ausschlag gegeben haben mag, als Kleist „in M . . .“ schrieb, – M . . . wie Mainz, wohin Kleist erst im Jahre 1803 fahren sollte. Wer könnte sagen, daß diese Bestimmung zufällig ist, während die andere es nicht ist? Wer kann sagen, welche schrecklichen Geheimnisse sich hinter dem harmlosen Buchstaben M verbergen mögen? Kleist selbst wäre wahrscheinlich am allerwenigsten fähig gewesen, uns darüber aufzuklären, und wäre er es, so wären wir gut beraten, sein Wort nicht für bare Münze zu nehmen. (226)

Das „ganze hermeneutische Ballett“ entpuppt sich somit letztlich für beide Seiten als „ein Schauspiel der Verausgabung“:

Entweder wir beherrschen den Text, dann können, aber brauchen wir nicht zu täuschen; oder wir beherrschen den Text nicht und können dann auch nicht wissen, ob wir täuschen oder nicht. Im ersten Fall ist die Interpretation überflüssig und trivial, im zweiten ist sie notwendig, aber unmöglich. (225)

Spielt der ideal-hermeneutische Bär, „der alles weiß“ (225), letztlich gar nicht mehr mit, weil für ihn „so gut wie jeder Hieb des Fechters eine Finte“ ist, er in seinem „Ernst“ dagegen jegliches Spiel zunichte macht, so trifft „von C's Gesichtspunkt aus [...] kein Stich die gewünschte Stelle“:

Seine Stöße gehen daneben, treffen fehl, sind falsch plziert, gleiten aus der Bahn und weichen ab. So auch die Sprache: sie stößt immer und trifft nie. Sie referiert immer, aber nie auf den richtigen Referenten. (227)

Worauf de Man bei seiner Lektüre nicht weiter eingeht, ist, daß der Text von einem Lesen „meine[r] Seele“ spricht. Die buchstäblich exorbitante Interpretationsgabe des Bären („was ihm kein Fechter der Welt nachmacht“) läßt es erscheinen, als brauche er gar nicht am äußerlichen, vieldeutigen Medium die (in diesem Fall für ihn prekäre, vielleicht tödliche) Arbeit der Interpretation zu leisten und als habe seine Lektüre stattdessen Zugang zu der Seele des Autors. Nun spielt der Begriff „Seele“ (ähnlich wie der von „Geist“) sowohl im Gang des Gesprächs, wie in (nicht zuletzt auch hermeneutischen)

Diskursen um 1801, bzw. 1810 eine entscheidende Rolle.²³ Mag den „Winter 1801“ der Zufall getroffen haben, das Datum „Den 15ten December 1810“ am Kopf der *Berliner Abendblätter* ist für die Semantik des Texts von ganz wesentlicher Bedeutung. Folgt man der Mans allegorischer Lektüre und seiner hermeneutischen Thematik, so könnte man dem hinzufügen, daß „1801“, bzw. „1810“ der „Ort transzendentaler Bedeutung“ eines Texts in erster Linie die Seele (oder der Geist) des Autors ist. Welch potentiell „schreckliche Geheimnisse“ sich im Zeitalter der Autorschaft (und der Liebe²⁴) hinter einer Wendung wie „meine Seele [...] lesen“ verbergen können, mag ein Brief Kleists vom Winter 1801 andeuten, in dem er seiner Verlobten die hermeneutischen Prinzipien ihrer Korrespondenz darlegt:

Ja, liebes Mädchen, so oft ich Dir gleich nach Empfang Deines Briefes antworte, kannst Du immer überzeugt sein, daß er mir herzliche Freude gewährt hat; nicht etwa, weil er schön oder künstlich geschrieben ist – denn das achte ich wenig, und darum brauchst Du Dir wenig Mühe zu geben – sondern weil er Züge enthält, die mir Dein Herz liebenswürdiger und Deine Seele ehrwürdiger machen. Denn da ich Dich selbst nicht sehen und beurteilen kann, was bleibt mir übrig, als aus Deinen Briefen auf Dich zu schließen? Denn das glaube ich tun zu dürfen, indem ich Deine Worte nicht bloß für Worte, sondern für Deinen Schattenriß halte. Daher ist mir jeder Gedanke, der Dich in ein schöneres Licht stellt, jede Empfindung, die Dich schmückt, teuer, wie das Unterpfand einer Tat, wie das Zeichen Deines moralischen Wertes, und ein solcher Brief, der mir irgendeine schönere Seite Deiner Seele zeigt und dadurch unwillkürlich, unerwartet, überraschend mir das Bewußtsein Dich zu besitzen plötzlich hell und froh macht, ein solcher Brief, sage ich, wirkt auf meine Liebe, wie ein Öltropfen auf die verlöschende Flamme, die von ihm benetzt plötzlich hell und lustig wieder auflodert. [...] Nur dann könnte und müßte ich gleichgültig gegen Dich werden, wenn die Erfahrung mich lehrte, daß der Stein, den ich mit meiner ganzen Seele bearbeitete, den Glanz aus ihm hervorzulocken, kein Edelstein wäre [...] Daher kann ein Wechsler die Echtheit der Banknote, die sein Vermögen sichern soll, nicht ängstlicher untersuchen, als ich Deine Seele; und jeder schöne Zug, den ich an ihr entdeckte, ist mir lieber, ja lieber selbst, als wenn ich ihn an mir selbst entdeckte.²⁵

²³ So schrieb der junge Kleist bekanntlich an einer „Geschichte meiner Seele“ und hat dieser Signifikant in Kleists Korrespondenz eine ganz zentrale Funktion.

²⁴ Vgl. zu diesem Thema: Friedrich Kittler: Autorschaft und Liebe. In: *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*, hg. von Friedrich Kittler, Paderborn 1980.

²⁵ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Hg. Helmut Sembdner, München 1964, Bd. 6, S. 140f. Im folgenden „SW“.

Schreiben um „1801“ heißt auf unwillkürliche Weise Schattenrisse der eigenen schönen Seele zu produzieren, spontane Zeichen unseres moralischen Wertes abzuschicken, um dem Adressaten ein Supplement der unmittelbaren Präsenz zur kritischen Begutachtung und möglichen Liebesanfeuerung zukommen zu lassen. Lesen um „1801“ bedeutet entsprechend, eben das anzustreben, was der Bär scheinbar auf ideale Weise praktiziert, nämlich, durch die Zeichen des Texts hindurch, die Seele des Verfassers zu lesen, um sich, wie bei einer Investition, von deren Wert, „Echtheit“ und der ungekünstelten Wahrhaftigkeit der Mitteilung zu überzeugen. Daß dies nicht allein die paradoxen Diskursproduktions- und Rezeptionsbedingungen getrennter Verlobter sind, sondern mitunter auch die der zeitgenössischen Literatur, kann man, unter anderem, bei Schiller nachlesen:

Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muß es also wert sein, vor der Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren. [...] Nur ein solcher Geist soll sich uns in Kunstwerken ausprägen; er wird uns in seiner kleinsten Äußerung kenntlich sein, und umsonst wird, der es nicht ist, diesen wesentlichen Mangel durch Kunst zu verstecken suchen.²⁶

„möglichst verschwinden zu machen“

Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen?
Spricht die Seele, so spricht, ach! schon die Seele nicht mehr.
 Schiller

Daß es nicht gänzlich willkürlich ist, das *Marionettentheater* auf diese hermeneutische Thematik hin zu lesen, mag ein kurzer Blick auf Kleists drei Wochen später, am 5. Januar 1811 gedruckten *Briefe eines Dichters an einen Anderen* verdeutlichen, wo der vermeintliche Autor des Briefs ein Ideal der Dichtung verfißt, das man als ein produktionsästhetisches Äquivalent zu dem rezeptionsästhetischen Ideal des Bären beschreiben könnte:

Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den deinigen legen könnte: so

²⁶ Friedrich Schiller, Nationalausgabe, Bd. 22, S. 246f.

wäre, die Wahrheit zu gestehn, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt.²⁷

Das Ideal der Poesie, das der „Dichter“ in diesem Brief vertritt, strebt eine Art unmittelbare Kommunikation von „Geist“ zu „Geist“ an, die alle Äußerlichkeit und Vieldeutigkeit des linguistischen Mediums transzendiert. Im Gegensatz zu der Ermahnung des jungen Kleist an die Adresse seiner Verlobten, sie solle nicht „künstlich“ schreiben, bemüht sich dieser Dichter gerade zum Zweck der determinierenden Mitteilung seiner Gedanken um eine totale Mobilmachung und Kontrolle der ästhetischen und figurativen Macht der Sprache. Dichterische Kommunikation bedeutet für ihn die absolute Steuerung des linguistisch-ästhetischen Effekts, d. h., er strebt, ganz im Sinne de Mans, an, ein „Über-Autor“ zu sein. Wogegen er daher in seinem Brief mit Entschiedenheit protestiert, ist eine Lektüre seiner Texte, die unrechtmäßiger-, und gleichsam perverserweise ihr Interesse vorzüglich „auf das Kleid“ der intendierten Mitteilung richtet. Stattdessen plädiert er für eine (aus seiner Sicht) geistigere Lektüre, die sich von der ästhetischen Dimension des Texts in der von ihm intendierten Weise auf „das Wesen und den Kern der Poesie“ hinführen läßt. Sein kommunikatives Ideal der Lektüre von „Dichterwerke[n]“ ist das „Gespräch“, bei dem es gilt, „Rede“ zu „stehen“:

Ich bemühe mich aus meinen besten Kräften, dem Ausdruck Klarheit, dem Versbau Bedeutung, dem Klang der Worte Anmut und Leben zu geben: aber bloß, damit diese Dinge gar nicht, vielmehr einzig und allein der Gedanke, den sie einschließen, erscheine. [...] Wenn du mir daher, in dem Moment der ersten Empfängnis, die Form meiner kleinen, anspruchslosen Dichterwerke lobst: so erweckst du in mir, auf natürlichem Wege, die Besorgnis, daß darin ganz falsche rythmische und prosodische Reize enthalten sind, und daß dein Gemüt, durch den Wortklang oder den Versbau, ganz und gar von dem, worauf es mir eigentlich ankam, abgezogen worden ist. Denn warum solltest du sonst dem Geist, den ich in die Schranken zu rufen bemüht war, nicht Rede stehen, und grade wie im Gespräch, ohne auf das Kleid meines Gedankens zu achten, ihm selbst, mit deinem Geiste, entgegentreten?²⁸

Worüber der „Dichter“ sich vor allem beklagt, ist, daß sein Adressat, was dieses Ideal der Kommunikation angeht, anscheinend nicht mitspielt und ihm so die Rolle des „Über-Autors“ nicht gelingt, da sich der „Andere“ auf ganz abwegige Weise von den „Reize[n]“ seiner Texte affizieren läßt:

²⁷ Kleist, SW, Bd. 5, S. 79.

²⁸ Ebda. S. 80.

Diese Unempfindlichkeit gegen das Wesen und den Kern der Poesie, bei der, bis zur Krankheit, ausgebildeten Reizbarkeit für das Zufällige und die Form, klebt deinem Gemüt überhaupt, meine ich, von der Schule an, aus welcher du stammst; ohne Zweifel gegen die Absicht dieser Schule, welche selbst geistreicher war, als irgendeine, die je unter uns auftrat, obschon nicht ganz, bei dem paradoxen Mutwillen ihrer Lehrart, ohne ihre Schuld.²⁹

Im Unterschied zum Bären, der sich „von Finten“ nicht „verführen“ läßt, weil er sich scheinbar unmittelbar der Seele des Autors zuwendet, verweigert sich dieser Leser dem kommunikativen Anspruch des Autors, insofern er sich an „das Zufällige und die Form“, das heißt ausdrücklich, an das „Körperliche“ der Sprache hält.

Was nun eben dieses Körperliche der Sprache angeht, findet sich in dem „Brief“ eine wörtliche und typographisch akzentuierte Parallele zum *Marionettentheater*. So erklärt der „Dichter“ dem „Anderen“:

Nur weil der Gedanke, um zu erscheinen, wie jene flüchtigen, undarstellbaren, chemischen Stoffe, mit etwas Größerem, Körperlichen, verbunden sein muß: nur darum bediene ich mich, wenn ich mich dir mitteilen will, und nur darum bedarfst du, um mich zu verstehen, der Rede, Sprache, des Rythmus, Wohlklangs usw. und so reizend diese Dinge auch, insofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich, aus diesem höheren Gesichtspunkt betrachtet, nichts, als ein wahrer, obschon natürlicher und notwendiger Übelstand; und die Kunst kann, in bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst *verschwinden* zu machen.³⁰

Genau in der Mitte des *Marionettentheaters*, am Schluß des zweiten Teils, vergleicht der „Herr C . . .“ die menschlichen Tänzer mit den Marionetten in bezug auf ihr unterschiedliches Verhältnis zur Gravität, der „Trägheit der Materie“ und dem „Boden“:

Zudem, sprach er, haben diese Puppen den Vorteil, daß sie *antigrav* sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: [. . .] Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu *ruhen*, und uns von den Anstrengungen des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen läßt, als ihn möglichst verschwinden zu machen.

Preist der „Herr C . . .“ die ideale, *antigrave* Anmut der Marionetten, so beschwört der „Dichter“ des Briefes ein Ideal der „echten

²⁹ Ebda. S. 80.

³⁰ Ebda. S. 79f.

Form“ dichterischer Sprache, aus der „der Geist augenblicklich und unmittelbar [...] hervortritt“:

Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält, und uns an nichts erinnert, als an sich selbst.³¹

Die Versuchung, die aggressiv auftretenden Positionen dieses Seelen- und Geisteszentrismus mit der von Kleist zu identifizieren, ist sicherlich gegeben. Man könnte aufgrund der in den Texten so scharf prononcierten Ideologie des Ästhetischen, wie de Man es nennt, sich dazu verführen lassen, deren komplexe sprachliche „Form“ im Hinblick auf den in ihnen scheinbar so direkt hervortretenden „Geist“ zu überlesen. Im gesunden Gegensatz zu einer „bis zur Krankheit ausgebildeten Reizbarkeit für das Zufällige und die Form“ könnte man sich zu einer Lektüreform angehalten fühlen, die, ganz dem Programm gemäß, das Gröbere, Körperliche ihrer Sprache überliest – das heißt alles, was sich der Anmut und einer ästhetisch harmonischen Einheit der Texte nicht einfügt. Das aber würde der Komplexität, den Paradoxien und Ironien dieser Texte offenbar nicht gerecht.³² So ist denn auch das literarische Beispiel, mit dem zum Schluß des Briefes der „Dichter“ seine offenbar gegen die *romantische* „Schule“ gerichtete Kritik erläutert, kein anderes als ausgerechnet Shakespeare:

Auch bei der Lektüre von ganz andern Dichterwerken, als der meinigen, bemerke ich, daß dein Auge (um es dir mit einem Sprichwort zu sagen) den Wald vor seinen Bäumen nicht sieht. Wie nichtig oft, wenn wir den Shakespeare zur Hand nehmen, sind die Interessen, auf welchen du mit deinem Gefühl verweilst, in Vergleich mit den großen, erhabenen, weltbürgerlichen, die vielleicht nach der Absicht dieses herrlichen Dichters in deinem Herzen anklingen sollten!³³

Daß dies in der Tat die „Absicht“ Shakespeares im Falle von *König Heinrich der Fünfte*, *Hamlet* und *Macbeth* ist – dies sind die Dramen

³¹ Ebda. S. 80.

³² Man denke hier auch an den drei Tage vor dem *Brief eines Dichters an einen Anderen* erschienenen Text *Ein Satz aus der Höheren Kritik*: „In einem trefflichen Kunstwerk ist das Schöne so rein enthalten, daß es jedem gesunden Auffassungsvermögen, als solchem, in die Sinne springt; im Mittelmäßigen hingegen ist es mit soviel Zufälligem oder wohl gar Widersprechenden vermischt, daß ein weit schärferes Urteil, eine zartere Empfindung, und eine geübtere und lebhaftere Imagination, kurz mehr Genie dazu gehört, um es davon zu säubern.“ Ebd. S. 78f.

³³ Ebda. S. 80.

aus denen nun Beispiele folgen – wird, bei großer Geste, hier offenbar vorausgesetzt, wie es denn auch die kleine Einschränkung „vielleicht“ auf beredte Weise bezeugt. Was es letztlich bedeutet, „Dichterwerke“ im rhetorisch funktionalisierten Sinne dieses „Dichters“ zu lesen, und was für „nichtig[e]“ Interessen und Gefühle hier abgetan werden, daran läßt das Ende dann keinen Zweifel:

Was kümmert mich, auf den Schlachtfeldern von Agincourt, der Witz der Wortspiele, die darauf gewechselt werden; und wenn Ophelia vom Hamlet sagt: „welch ein edler Geist ward hier zerstört!“ – oder Macduff vom Macbeth: „er hatte keine Kinder!“ – Was liegt an Jamben, Reimen, Assonanzen und dergleichen Vorzügen, für welche dein Ohr stets, als gäbe es gar keine andere, gespitzt ist? – Lebe wohl!³⁴

Die Anmut des Gliedermanns

Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre,
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen
Steht das Bild vor dem entzückten Blick.
Schiller, „Das Ideal und das Leben“

De Man liest den Tanz der Marionetten als Allegorie des von der „Gravität“ der Semantik befreiten Texts, des Texts „als einem System von Tropen“ (227). Die vom „Herrn C . . .“ hervorgehobenen „Vorteil[e]“ der Marionette – daß „sie sich niemals *zierte*“, die „Seele“ sich immer „in dem Zentrum der Bewegung“ befinde, sie „antigrav“ sei und ihr Tanz daher eine kontinuierliche Bewegung darstelle – werden so als die charakteristischen Vorzüge ästhetischer Formalisierung vorgestellt:

Anders als das Drama ist der Tanz wahrhaft ästhetisch, weil er keine Ausdruckskunst ist: die Gesetze seiner Bewegungen sind nicht vom Begehren, sondern von numerischen und geometrischen Gesetzen diktiert oder von Topoi, die nie das Gleichgewicht der Anmut gefährden. Die tanzenden Puppen sind nie von *Ziererei* bedroht, weil ihre ästhetische Wirkung nicht von der Dynamik der Darstellung von Leidenschaften und Gefühlen, son-

³⁴ Ebda. S. 80f.

dern von formalen Gesetzen der Drehungen, Wendungen, Tropen bestimmt sind. [...] Indem man die Tropen von ihrer semantischen Funktion befreit, eliminiert man die Diskontinuitäten dialektischer Ironie und die Teleologie einer in der Schwerkraft begrifflichen Verstehens fundierten Bedeutung. [...] So aufgefaßt, erreichen die Tropen die Voraussagbarkeit, die der Maschine gleicht. Sie setzen die Formen in Gang wie die Kurbel einen Leierkasten. (228 ff.)

Die „Grazie“, die „in diesem Text die notwendige Bedingung ästhetischer Form ist“ (229), stellt für de Man damit aber zugleich auch eine Form der „Gewalt“ dar, und zwar in erster Linie eine Gewalt, welche die referentielle, bzw. epistemologische Funktion der Sprache betrifft: „der Boden der Puppen ist nicht der Boden stabiler Erkenntnis“ (230). Während die Ideologie des Ästhetischen literarische Texte als harmonische oder organische Ganzheiten betrachten möchte, in denen die referentielle und die ästhetische Dimension der Sprache einander ergänzen und stützen, betont de Man deren unaufhebbaren Widerspruch: „die Zerstückelung der Sprache durch die Kraft des Buchstabens“ (232):

Die von Tropen erzeugte Zergliederung ist vor allem eine Zergliederung der Bedeutung; sie greift semantische Einheiten wie Wörter und Sätze an. [...] Wenn am Ende der Geschichte das Wort *Fall* so überdeterminiert ist, daß es sich vom Sündenfall über den Fall des toten Pendels der Puppenspieler bis zum Fall der Deklination von Nomen und Pronomen erstreckt, dann hat jedes Kompositum, das *Fall* einschließt – *Beifall*, *Sündenfall*, *Rückfall* oder *Einfall* – eine disjunktive Vielzahl von Bedeutungen angenommen. [...] Wie wir aus einem anderen erzählenden Text Kleists wissen, erscheinen die denkwürdigen Tropen, die den größten *Beifall* finden, als bloße *Einfälle* in dem Moment, in dem der Autor jede Kontrolle über ihre Bedeutung aufgegeben hat und *zurückgefallen* ist in die extreme Formalisierung und mechanische Absehbarkeit grammatischer *Fälle*. (232)

De Man geht es jedoch auch um eine andere Form von „Gewalt“, die aus der Beziehung zwischen dem ästhetisch formalisierten Tanz, bzw. Text und dem Menschen resultiert; er spricht hier von „Interiorisierung“ als der „affektive[n] Antwort des Bewußtseins auf eine mechanisch formalisierte Bewegung“ (230). Nicht umsonst beginnt sein Aufsatz mit Bemerkungen zum Projekt der „ästhetischen Erziehung“ und einem Zitat von Schiller:

Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein passenderes Bild, als einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren komponierten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Gallerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs Bunteste durchkreuzen, und ihre Richtung lebhaft und mutwillig verändern und doch *niemals zusammenstoßen*. Alles ist so geordnet, daß der eine

schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt; alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß jeder nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint, und doch nie dem andern in den Weg tritt. Es ist das trefflichste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern.³⁵

Dieses Zitat, das de Man als Kondensat der „Ideologie der Ästhetik“ und als durchaus ernstzunehmendes Modell ihrer ethischen und politischen Konsequenzen vorstellt, wird nun am Ende des Aufsatzes in Beziehung gesetzt mit dem „mechanischen Tanz“ der Marionetten, „der auch ein Verstümmelungs- und Totentanz ist“ (230). De Man bezieht sich unter anderem auf die Passage im *Marionettentheater*, in der von einem „englische[n] Künstler“ berichtet wird, der so vollkommene mechanische Beine verfertigen kann, daß Unglückliche, die ihre Schenkel verloren haben, „imstande sind“, wie de Man sagt, „mit ihnen in schillerhafter Vollendung zu tanzen“ (231). Wie der „Herr C . . .“ versichert:

Wenn ich Ihnen sage, daß diese Unglücklichen damit tanzen, so fürchte ich fast, Sie werden es mir nicht glauben. – Was sag ich, tanzen? Der Kreis ihrer Bewegungen ist zwar beschränkt; doch diejenigen, die ihnen zu Gebote stehen, vollziehen sich mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemüt in Erstaunen setzen.

Dazu abschließend de Man:

Der tanzende Krüppel in Kleists Geschichte ist ein Opfer mehr in der langen Reihe verstümmelter Körper, die den Fortschritt aufklärerischer Selbsterkenntnis begleitet. [. . .] Das Problem ist nicht, daß der Tanz mißlingt oder daß Schillers idyllische Beschreibung einer anmutigen, wenngleich beschränkten Freiheit abwegig ist. Die ästhetische Erziehung versagt keineswegs; sie gelingt nur zu gut, so gut nämlich, daß sie die Gewalt verbirgt, durch die sie allererst möglich wird.

Doch man sollte das Pathos jener Bilder körperlicher Verstümmelung meiden und nicht vergessen, daß wir mit Textmodellen befaßt sind, nicht aber mit ihren historischen und politischen Korrelaten. Die von Tropen erzeugte Zergliederung ist vor allem eine Zergliederung der Bedeutung. (231)

Die für de Man typische Geste einer Evokation und abrupten Zurrücknahme des Pathos³⁶ sollte nicht davon ablenken, daß das *Marionettentheater* auch für ihn keineswegs nur mit Textmodellen, sondern auch mit der Gewalt ihrer historischen Korrelate befaßt ist. Er selbst

³⁵ Briefwechsel zwischen Schiller und Körner. hg. von Ludwig Geiger, Stuttgart. Bd. 2, S. 39f.

³⁶ Vgl. dazu Neil Hertz, „Lurid Figures“, in: *Reading De Man Reading* (Anm. 2), S. 82ff.

liest die Geschichte vom Jüngling als eine fehlgegangene „ästhetische Erziehung“ (220) und spricht vom *Marionettentheater* insgesamt als einer der „am weitesten reichenden Enthüllungen“ von dem, „was hinter Schillers Ideologie des Ästhetischen verborgen liegt“ (207). Der abschließende Rückzieher aus der Historie in die Unverständlichkeit des Texts vollzieht demnach ostentativ (und ironisch) eine Geste „ästhetischer Formalisierung“, die eben als zentrales Thema des Aufsatzes in Frage gestellt wird. Dessen durchgehende Kritik der Ideologie des Ästhetischen ruft gewissermaßen dazu auf, diese ästhetische Abstraktion nicht mitzuvollziehen.

Wie bereits erwähnt, den „Winter 1801“ mag der Zufall getroffen haben, die schiere Faktizität seines Gedrucktseins im „December 1810“ widerstrebt jeder strikten Trennung zwischen dem Text und seinem historischen Kontext. Auch ist das Datum natürlich keineswegs das „einzige ausdrücklich referentielle Zeichen im Text“; man denke nur an die beiläufigen (und immer wieder überlesenen) Verweise auf „Tenier“, „Daphne [. . .] verfolgt vom Apoll“, „eine Najade aus der Schule Bernins“, die „Statue“ vom „Jüngling [. . .], der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht“ und deren „Abguß“ „sich in den meisten deutschen Sammlungen“ befindet, oder auch an den keineswegs so beiläufigen intertextuellen Bezug des „Herrn C . . .“:

Es scheine, versetzte er, indem er eine Prise Tabak nahm, daß ich das dritte Kapitel vom ersten Buch Moses nicht mit Aufmerksamkeit gelesen; und wer diese erste Periode aller menschlichen Bildung nicht kennt, mit dem könne man nicht füglich über die folgenden, um wieviel weniger über die letzte sprechen.

„1801“, bzw. „1810“ erscheint im Text vor allem als Zeitalter der Bildung, der triadischen Geschichtsphilosophie, einer ästhetisch ausgerichteten Anthropologie und, nicht zuletzt, des etablierten Neoklassizismus. Entscheidend für diese Betonung des in das *Marionettentheater* eingeschriebenen historisch-kulturellen Kontexts ist, daß allein durch ihn die zentrale Paradoxie und Provokation des Texts kenntlich wird: das Oxymoron einer anmutigen Marionette, sowie die Tatsache, daß ausgerechnet dieser „Gliedermann“ als Vorbild und Norm für den Menschen fungiert. Man denke nur an den Beginn des dritten Teils, der die Mitte und den Wendepunkt des Gesprächs darstellt:

Ich sagte, daß, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers.

Er versetzte, daß es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre, den Gliedermann darin auch nur zu erreichen. Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen; und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinander griffen.

Ich erstaunte immer mehr, und wußte nicht, was ich zu so sonderbaren Behauptungen sagen sollte.

Es scheine, versetzte er, indem er eine Prise Tabak nahm, daß ich das dritte Kapitel vom ersten Buch Moses nicht mit Aufmerksamkeit gelesen [...]

Bei präziser, gleichsam enzyklopädischer Entwicklung der zeitgenössischen Semantik von „Anmut“ (der Orientierung am menschlichen Körperbau, der Betonung der Bewegung, der Natürlichkeit, Freiheit, Naivität und Unbewußtheit) veranschaulicht der „Herr C . . .“ diese „Anmut“ am Beispiel der von einem „Maschinisten“ oder gar von einer „Kurbel“ „regierten“ „Marionette“, dem „Gliedermann“, der im selben zeitgenössischen Diskurs durchweg als steif, seelenlos, determiniert und ungraziös gilt.³⁷ Der behauptete ästhetische „Vorteil“ der Marionette fungiert sodann als Ausgangspunkt für die Darlegung eines metaphysischen Konstrukts, das den Menschen in das zweite, gefallene Stadium der triadischen Geschichtsphilosophie verbannt.

Im Unterschied zu de Mans allegorischer Lektüre des anmutigen Tanzes der Marionetten als Modell des von der Mimesis und dem Sinn befreiten Texts, bietet es sich also an, die vom „Herrn C . . .“ vertretene ästhetische Position (ganz im Sinne de Mans) deutlicher mit dominierenden zeitgenössischen Vorstellungen der Kunst in Beziehung zu setzen. Kurz gesagt, kulminiert die Ideologie des Ästhetischen zur Zeit Kleists in dem Anspruch, daß die schöne Kunst die Natur und das Ideal des Menschen zur Anschauung bringe und daß es das Privileg dieser schönen Kunst sei, den Menschen wahrhaft zum Menschen zu bilden. „Anmut“ und „Grazie“ sind für diese

³⁷ Vgl. hierzu Rudolf Drux: *Marionette Mensch*. München 1986; Lieselotte Sauer: *Marionetten, Maschinen, Automaten*. Bonn 1987. Vgl. auch von Wiese, der die Provokation bemerkt, ohne sich ihr jedoch zu stellen: „Was Anmut sei, wird bei Kleist nicht definiert, sondern gleichnishaft verdeutlicht. Kleist verwendet dafür das Bild der Marionette, das vor und nach Kleist eher im ausdrücklichen Kontrast zur Anmut steht. [...] Die Marionette diene meist als Beispiel für das Leblose, Ungraziöse, Seelenlose und Determinierte, und in der Übertragung auf den Menschen wurde auch dieser als ein abhängiges, unfreies, an unsichtbaren Drähten gelenktes Wesen verstanden. In diesem Sinne haben noch Hoffmann, Büchner, Immermann und andere das Marionettensymbol aufgefaßt“. Benno von Wiese: *Das verlorene und wieder zu findende Paradies. Eine Studie über den Begriff der Anmut bei Goethe, Kleist und Schiller*. In: *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, hg. von Helmut Sembdner. Berlin 1967, S. 203.

emphatisch anthropologische Relevanz der schönen Kunst eben die hervorragenden Signifikanten, und das geschichtsphilosophische Dreistadienschema eines Verlusts „der natürlichen Grazie des Menschen“ durch „das Bewußtsein“ und seiner zu erstrebenden Wiederkehr („wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist“) ist letztlich bloß die diachronische Entfaltung dieser normativen ästhetischen Anthropologie. Wie Hegel³⁸ und Humboldt³⁹ bezeugen, war es vor allem Schiller, der in seinen ästhetischen Schriften hierfür das Paradigma geliefert hat:

Die Menschheit hat ihre Würde verloren, aber die Kunst hat sie gerettet und aufbewahrt in bedeutenden Steinen; die Wahrheit lebt in der Täuschung fort, und aus dem Nachbilde wird das Urbild wieder hergestellt werden. So wie die edle Kunst die edle Natur *überlebte*, so schreitet sie derselben auch in der Begeisterung, bildend und erweckend, voran.⁴⁰

Liest man das *Marionettentheater* vor diesem historisch-kulturellen Hintergrund, so ist es vielleicht nicht ganz abwegig, die Position des „Herrn C . . .“ als ironisierende Zurschaustellung einer solchen ästhetischen Ideologie zu verstehen. Der für die „natürliche Grazie des Menschen“ Vorbildliche Gliedermann liest sich so auch als Allegorie des Kleist wohlbekannten⁴¹ zeitgenössischen Modells einer Erziehung (Bildung), deren normative Gewalt so weit verinnerlicht ist,

³⁸ „Es muß Schiller das große Verdienst zugestanden werden, die Kantische Subjektivität und Abstraktheit des Denkens durchbrochen und den Versuch gewagt zu haben, über sie hinaus die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen. [. . .] Das Schöne ist also die Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen und diese Ineinsbildung als das wahrhaft Wirkliche ausgesprochen“. Hegel, Werkausgabe. Frankfurt a. M. 1970, Bd. 13, S. 89.

³⁹ „Über den Begriff der Schönheit, über das Ästhetische in Schaffen und Handeln, also über die Grundlagen aller Kunst sowie über die Kunst selber enthalten diese Arbeiten alles Wesentliche auf eine Weise, über die es niemals möglich sein wird hinauszukommen. In diesem ganzen Gebiet dürfte schwerlich eine Frage vorkommen, deren richtige Beantwortung sich nicht würde bis zu den in diesen Abhandlungen aufgestellten Prinzipien hinaufführen lassen“. Schiller/Humboldt Briefwechsel, hg. v. Siegfried Seidel. Berlin 1962, Bd. 1, S. 13.

⁴⁰ Schiller: Nationalausgabe. Bd. 20, S. 334.

⁴¹ Wohlbekannt, weil er es um „1801“ als selbsternannter Erzieher seiner Verlobten und Schwester systematisch zur Anwendung bringt. So ausdrücklich an Wilhelmine von Zenge: „Hineinlegen kann ich nichts in Deine Seele, nur entwickeln, was die Natur hineinlegte. Auch das kann *ich* eigentlich nicht, kannst nur *Du* allein. Du selbst mußt Hand an Dir legen, Du selbst mußt Dir das Ziel stecken, ich kann nichts als Dir den kürzesten, zweckmäßigsten Weg zeigen; und wenn ich Dir jetzt ein Ziel aufstellen werde, so geschieht es nur in der Überzeugung, daß es von Dir längst anerkannt ist. Ich will nur deutlich darstellen, was vielleicht dunkel in Deiner Seele schlummert“. SW, Bd. 6, S. 99.

daß sie vergessen wird und ihr Konstrukt als Natur erscheint.⁴²
 Hierzu noch einmal vorbildlich *Anmut und Würde*:

Der Tanzmeister kommt der wahren Anmut unstreitig zu Hilfe, indem er dem Willen die Herrschaft über seine Werkzeuge verschafft und die Hindernisse hinwegräumt, welche die Masse und Schwerkraft dem Spiel der lebendigen Kräfte entgegensetzen. Er kann dies nicht anders als nach Regeln verrichten, welche den Körper in einer heilsamen Zucht erhalten, und, solange die Trägheit widerstrebt, steif, d. i. zwingend sein und auch so aussehen dürfen. Entläßt er aber den Lehrling aus seiner Schule, so muß die Regel bei diesem ihren Dienst schon geleistet haben, daß sie ihn nicht in die Welt zu begleiten braucht: kurz, das Werk der Regel muß in Natur übergehen.⁴³

„Mißgriffe“

Im Gespräch vollzieht sich der Übergang von der Marionettenästhetik zur Anthropologie und Geschichtsphilosophie durch die strategische Gleichsetzung des „Schwerpunkts“ der „Marionette“ mit der menschlichen „Seele“: der ästhetische „Vorteil“ der Marionette wird zum Modell für das normative Ideal des Menschen. Dies wird vom „Herr C . . .“ erstmals durch den Vergleich der Puppen mit menschlichen Tänzern erläutert. „Die Linie“, die beim „Schönen im Tanz“ „der Schwerpunkt“ des Tänzers „zu beschreiben“ hat, heißt ihm (typographisch akzentuiert) „der *Weg der Seele des Tänzers*“; ihn zur Darstellung zu bringen, gelingt den Puppen dank ihrem „höheren Grade“ an „Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit“ und ihrer „naturgemäßere[n] Anordnung der Schwerpunkte“ unweigerlich mit mehr Anmut und Grazie:

Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (vis motrix) in irgendeinem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelt des Drahtes oder Fadens, keinen anderen Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größten Teil unsrer Tänzer sucht.

⁴² Vgl. Friedrich Kittler: „Dem Erziehungsobjekt das Erziehungsziel als eigene Natur zuzusprechen, hat ein Motiv: An der Erziehung soll jede Spur von Gewalt verschwinden“. Friedrich Kittler: *Dichter Mutter Kind*. München 1991, S. 31.

⁴³ Nationalausgabe. Bd. 20, S. 269.

Sehen Sie nur die P . . . an, fuhr er fort, wenn sie die Daphne spielt, und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Bernins.

Die Vehemenz der Kritik und die wiederholte Wendung „Sehen Sie [...] an“ suggerieren eine unmittelbare, in die Augen springende Evidenz für die Urteile des „Herrn C . . .“, der nicht zuletzt „als erster Tänzer der Oper“, der „bei dem Publico außerordentliches Glück machte“, alle Autorität des erfolgreichen Künstlers und Experten auf seiner Seite hat. Es handelt sich hier jedoch keineswegs um zeitlos-universalisierbare ästhetische Urteile, vielmehr wird deren historisch-kulturelle Bedingtheit vom Text deutlich hervorgehoben.

Die beiläufig-abfällige Erwähnung des Meisters des italienischen Hochbarock, sowie die Tatsache, daß es sich bei „Daphne und Apoll“ – das heißt, genau bei der Darstellung der Szene, in der „Daphne [...] verfolgt vom Apoll“ sich „nach ihm umsieht“ – um Berninis vielleicht berühmtestes Werk handelt, legen es nahe, die ästhetische Position des „Herrn C . . .“ mit einem Neoklassizismus Winckelmannscher Prägung zu assoziieren.⁴⁴ Schließlich war Bernini dessen wohl beliebtester Prügelknabe und für Winckelmann, bei aller Anerkennung gerade auch für „Daphne und Apoll“⁴⁵, der „Kunstverderber“ schlechthin: „ohne Gefühl des menschlichen Schönen“; „ein Mann von großem Talent und Geiste, aber dem die *Grazie* nicht einmal im Traume erschienen ist“.⁴⁶ Bei der Kritik des „Herrn C . . .“ an den „Mißgriffe[n]“ seiner Kollegen am Ballett mag man daher vielleicht nicht zu Unrecht an die berühmte Stelle aus den *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildkunst* erinnert werden, wo sich Winckelmann über

⁴⁴ Es finden sich denn auch mitunter wörtliche Parallelen zwischen zentralen Aussagen Winckelmanns und Formulierungen des „Herrn C . . .“. So hat für Winckelmann, wie für den „Herrn C . . .“, „die Linie, die das Schöne beschreibt [...] *elliptisch*“ zu sein: „In derselben ist das *Einfache* und eine *beständige Veränderung*. [...] Welche Linie, mehr oder weniger elliptisch, die verschiedenen Teile zur Schönheit formet, kann die *Algebra* nicht bestimmen. [...] Diese Linie hat *Bernini*, der Kunstverderber, in seinem größten Flor nicht kennen wollen, weil er sie in der *gemeinen* Natur, welche nur allein sein Vorwurf gewesen, nicht gefunden, und seine Schule folget ihm“. Johann Winckelmanns sämtliche Werke. hg. v. Joseph Eiselein. Osnabrück 1825; 1965, Bd. 1, S. 207 ff.

⁴⁵ Ebda., S. 86 f.; 203; 224.

⁴⁶ Ebda. S. 208; 261.



Bernini, *Apollo und Daphne* (1622–24. Galleria Borghese, Rom)

die „*edle Einfalt*, und eine *stille Größe*, sowohl in der Stellung als in dem Ausdruck“ der „griechischen Meisterstücke“ ausläßt:

Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern: in allen Stellungen, die von dem Stande der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustande, der ihr der eigentlichste ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustande. Kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften: groß aber und edel ist sie in dem Stande der Einheit, in dem Stande der Ruhe. [...] Das wahre Gegenteil, und das diesem entgegenstehende äußerste Ende, ist der gemeinste Geschmack der heutigen, sonderlich angehenden Künstler. Ihren Beifall verdient nichts, als worin ungewöhnliche Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet, herrschen. [...] Sie verlangen eine Seele in ihren Figuren, die wie ein Komet aus ihrem Kreise weicht.⁴⁷

Die Kritik des „Herrn C ...“ an den dezentrierten Seelen seiner Kollegen lesen sich so wie eine verfremdende Zurschaustellung klassizistischer Kunstideologie:

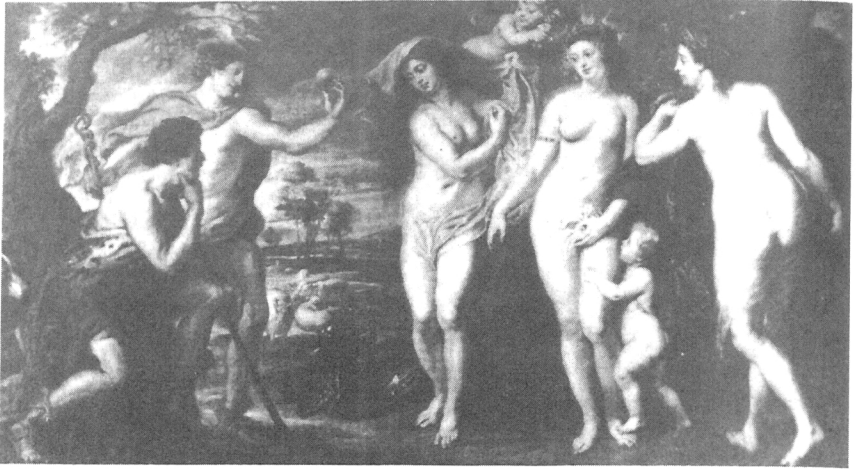
Sehen Sie den jungen F ... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen.

Solche Mißgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben.

In beiden vom „Herrn C ...“ kritisierten Fällen handelt es sich um berühmte klassische Szenen der Begierde und der Verführung, wobei im Falle des „Urteils des Paris“ der Apfel deutlich die Parallele zu dem „dritte[n] Kapitel vom ersten Buch Moses“ aufwirft.

Auch hier handelt es sich um die Szene eines Sündenfalls – der (in diesem Fall) die andere große und das Abendland prägende Geschichte (Homers) in Gang setzt. Die phallische Geste, mit der Paris, dem die „Seele“ im „Ellenbogen“ „sitzt“, der Venus den Apfel überreicht, ist deutlich genug. In der idealen Welt der Marionetten aber gilt eine solche Repräsentation des Begehrens als ein „Schrecken“ erregender „Mißgriff“: anders als beim „Gliedermann“ sind die „Glieder“ hier offenbar nicht „was sie sein sollen, tot, reine Pendel“. Im Namen einer „naturgemäße[n] Anordnung“ soll die Inszenierung griechischer Mythologeme allein nach dem Vorbild des „mechanischen Gliedermann[s]“ erfolgen. Wie im Neoklassizismus insgesamt, wird die Nachahmung griechischer Kunst und Mythologie genau an der Stelle zensiert, wo sie über die Puppenästhetik hinausgeht und

⁴⁷ Ebda., S. 32f.



Rubens, *Das Urteil des Paris* (1639, Prado, Madrid)

die Gewalt und das Begehren ihre Darstellung finden. Es ist letztlich der gleiche, von Marmorgriechen inspirierte ästhetische Standpunkt, der Berninis Kunst und Kleists *Penthesilea* verdammt. Was dem Ideal der „Anmut“ der letztlich toten Überwelt der elfengleichen Puppen nicht entspricht, mit dem läßt „sich weiter nichts anfangen“, als es „möglichst verschwinden zu machen“.

Die Gewalt der ästhetischen Erziehung

Es ist ein schöner Vorzug der Kunst, uns von den inneren und äußern Fesseln zu lösen, durch die wir uns im wirklichen Leben so oft gehemmt fühlen; es ist ein noch edlerer, daß sie uns an der Stelle derselben eine gleich strenge, aber freie Gesetzmäßigkeit einflößt.

W. v. Humboldt,

Über Göthes Herrmann und Dorothea

Die den Menschen repräsentierende und imitierende, jedoch augenscheinlich von Drähten gelenkte Marionette stellt gemeinhin ein Modell der Herrschaft dar. Im *Marionettentheater* wird der Charakter der die Puppe regierenden Gewalt recht genau bestimmt:

Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgendein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst. [...] Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelt des Drahtes oder Fadens, keinen andern Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere.

Auf den Menschen bezogen geht es bei dieser Herrschaft über den Schwerpunkt im Innern der Figur um die Kontrolle über den „*Weg der Seele*“, d. h., um die Steuerung des Willens und des Begehrens. Dafür liefert die Kunst, deren „Gerichtsbarkeit“ sich bekanntlich „bis in die verborgensten Winkel des Herzens“ erstreckt, die wohl effektivsten Mittel.⁴⁸ Hierfür findet sich ein schönes Beispiel in dem bereits zitierten Brief Kleists an Wilhelmine von Zenge vom Winter 1801:

Unsre Väter und Mütter und Lehrer schelten immer so erbittert auf die Ideale, und doch gibt es nichts, das den Menschen wahrhaft erheben kann, als sie allein. Würde wohl etwas Großes auf der Erde geschehen, wenn es nicht Menschen gäbe, denen ein hohes Bild vor der Seele steht, das sie sich anzueignen bestreben? Posa würde seinen Freund nicht gerettet, und Max nicht in die schwedischen Haufen geritten sein.⁴⁹

Als Exempel dafür, daß es die vor der Seele stehenden hohen Bilder sind, die den Menschen wahrhaft erheben, nennt der junge Kleist hier in Form einer Fehlleistung die hohen Bilder aus Schillers Dramen, die *ihm* offenbar vor der Seele stehen.⁵⁰ Im *Marionettentheater* wird der hier vernachlässigte Unterschied zwischen den ästhetisch vor-bildlichen Puppen und den Menschen dann genauer bezeichnet:

⁴⁸ Vgl. Schiller, Nationalausgabe, Bd. 20, S. 91.

⁴⁹ SW, Bd. 6, S. 143.

⁵⁰ Vgl. auch den Brief an Wilhelmine von Zenge vom 16. August 1800: „Mein dritter [Gang] war in den Buchladen, wo ich Bücher und Karten für Ulriken, den *Wallenstein* von Schiller – Du freust Dich doch? – für Dich kaufte. Lies ihn, liebes Mädchen, ich werde ihn auch lesen. So werden sich unsre Seelen auch in dem dritten Gegenstände zusammentreffen. Laß ihn nach Deiner Willkür auf meine Kosten binden und schreibe auf der innern Seite des Bandes die bekannte Formel: H. v. K. an W. v. Z. Träume Dir so mit schönen Vorstellungen die Zeit unsrer Trennung hinweg. Alles was *Max Piccolomini* sagt, möge, wenn es einige Ähnlichkeit hat, für mich gelten, alles was *Thekla* sagt, soll, wenn es einige Ähnlichkeit hat, für Dich gelten“. Sämtliche Werke, Bd. 6, S. 55. Am 21. August 1800 schreibt er in einem Brief an die Schwester Ulrike von Kleist ebenfalls mit Bezug auf eine Ausgabe des *Wallenstein*: „Du kannst das Buch als ein Geschenk von mir betrachten, denn sein Inhalt muß nicht gelesen, sondern gelernt werden. Ich bin begierig ob *Wallenstein* den *Carlos* bei Dir verdrängen wird. Ich bin unentschieden“. Ebda., S. 63.

Von der Trägheit der Materie [...] wissen sie nichts: Weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist als jene, die sie an die Erde fesselt. [...] Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu *ruhen*, und uns von den Anstrengungen des Tanzes zu erholen.

Nach de Man allegorisiert das *Marionettentheater* die hier angedeutete Problematik der ästhetisch-idealisierenden Mimesis in der Geschichte vom Jüngling, die er als „Geschichte vom Text als spekularem Modell“ (223) liest und als eine Problematisierung der ästhetischen Erziehung. Entgegen der Ankündigung, daß diese Geschichte veranschaulichen werde, „welche Unordnung, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet“, bietet sie damit „ein weiteres Beispiel der möglichen Diskrepanz zwischen einem Beispiel und dem allgemeinen Satz dar, für den es als Beispiel zu gelten bestimmt ist“ (219). So ist die Beziehung, um die es bei dieser „Geschichte der Selbstreflexion“ geht, keineswegs „einfach spekulär“:

Das, dem der junge Mann sich im Spiegel konfrontiert sieht, [ist] nicht er selbst, sondern seine Ähnlichkeit mit einem Anderen. Dieser andere ist darüber hinaus kein anderes Subjekt, sondern ein Kunstwerk, eine Skulptur, die unendlicher Reproduktionen fähig ist. (220)

Bestünde die „ästhetische Erziehung“ in der bloßen „Nachahmung solcher Werke der Kunst [...], die als Muster der Schönheit oder des moralischen Wertes betrachtet werden“ (220), so wäre sie nichts weiter als ein „mechanischer Prozeß, der keine tiefere Problematisierung des Selbst impliziert“ (220):

Das aber geschieht in diesem Falle nicht: der junge Mann hätte sein Spiel noch mehrere Jahre ungestört fortsetzen können, wäre nicht ein Dritter, der Lehrer, in es eingedrungen. [...] Die Struktur ist nicht spekulär, sondern triangular. (220)

In der Tat, vergleicht man die Geschichte dieses „Vorfall[s]“ mit der des Narziß, so werden deren spezifische Strukturmomente sogleich sichtbar. Dort führt der in der Einsamkeit des Waldes sich vollziehende erotische Kurzschluß dazu, daß der Jüngling in seinem Spiegelbild ertrinkt und verschwindet. „H. v. K.[s]“ Geschichte beschreibt eine deutlich andere Szene der Selbst-Bespiegelung. Die beglückende Identifikation des Jünglings mit einer „bekannt[en]“ griechischen Skulptur („er lächelte und sagte mir, welch eine Entdeckung er gemacht habe“), die Verweigerung des Erzählers, dies zu

bestätigen („Ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister“) und der verzweifelte Versuch, vor dem kritischen Blick des Anderen dem idealen Vorbild nachzueifern („umsonst! er war außerstande, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen“) führen zu einem Trauma mit nachhaltigen Konsequenzen:

Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Menschen vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte.

Wie de Man betont, handelt es sich hier in erster Linie um die Szene einer Erziehung. Ein Älterer verhält sich gegenüber einem Jüngeren, um ihn, wie es heißt, „zu prüfen“ oder „seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen“. Es geht um „Bildung“ – das Wort erscheint dann auch vor und zu Anfang der Geschichte zweimal in kurzer Folge. Die Erzählung ist ferner durchzogen von Augen und Blicken, was durch das dreimal wiederholte Wort „Augenblick“ nur unterstrichen wird. Die Anderen sind bei dieser Reflexion auf prominente Weise präsent: als die „Frauen“, die mit ihrer „Gunst“ die „Eitelkeit herbei[rufen]“; als der ältere Bekannte, mit seinem kritischen Blick und seinem Urteil; und als „die Augen der Menschen, [...] die ihn umringten“. Der Jüngling wird als ein ästhetisches Objekt vorgestellt: seine „wunderbare Anmut“ und das „freie Spiel seiner Gebärden“ „ergötzt“ das Publikum. Dabei handelt es sich bei den Blicken, die den Jüngling „umringten“, offenbar nicht um ein interesseloses Schauen und Urteilen, wie es die idealistische Ästhetik der Kunstbetrachtung einräumt. Dem Jüngling begegnen interessierte Blicke, er ist Objekt des Begehrens und damit wohl auch ein Anlaß zum Neid. Die merkwürdige Wendung „sei es [...] sei es“ bei der Begründung der so folgenreichen Lüge des Erzählers und das nur mit „Mühe“ zurückgehaltene „Gelächter“ bei dem Versagen des Jünglings sind Anlaß genug, die pädagogischen Motive des älteren Bekannten in Zweifel zu ziehen. Wenn hier also ein Bewußtsein Unordnung anrichtet, so ist diese Reflexion offensichtlich eine zutiefst vermittelte. Die Selbstreferenz der Spiegelung ist ästhetisch und sozial überdeterminiert: durch die idealisierende Mimesis der Kunst und durch begehrende, be- und aburteilende Andere.

Aber, fragt de Man, ist eine solche Kontaminierung des Ästhetischen nicht gerade was die eigentlich „ästhetische“, als der „mimeti-

schen, spekularen entgegengesetzte Erziehung zu vermeiden bestimmt ist?“ (220). Geht es bei der ästhetischen Erziehung nicht eben darum, die Aufmerksamkeit von dem Selbst weg auf „die freie Einheit des Werkes zu lenken, und sie von dem unvermeidlichen Mangel an Einheit im Selbst abzulenken?“ (221):

Das mag Schillers ganze Absicht gewesen sein, als er die Unbekümmertheit des ästhetischen Spiels an die Stelle der schweren Seufzer eines Selbst setzte, das der Interesselosigkeit unfähig ist. (221)

Für de Man geht es hier jedoch weniger um das ästhetische Unvermögen eines Jünglings, der die idealistische Ästhetik nicht kennt, als um die „Sorglosigkeit von klassizistischen Ästhetikern [...], die Kant nicht richtig gelesen haben“ (221), d. h. „um das neoklassische Vertrauen in das Vermögen der Nachahmung, scharfe und entschiedene Trennungslinien zwischen Realität und Nachahmung zu ziehen“:

Ein Vermögen, das in der ästhetischen Erziehung der Fähigkeit entspricht, zwischen interessierten und interesselosen Handlungen, zwischen Begehren und Spiel deutlich zu unterscheiden. [...] Keine der Konnotationen, die mit der Realität assoziiert werden, kann in die Kunst einziehen, ohne durch ästhetische Distanz neutralisiert zu werden. (222)

Eben diese vorgebliche „Neutralisierung“ durch „ästhetische Distanz“ wird von der Jünglingsgeschichte zutiefst in Frage gestellt. De Mans Lektüre zielt dabei vor allem auf die „vorbildliche Totalität des ästhetischen Modells“ – das paradoxerweise einen verwundeten Körper repräsentiert.

Als einen „Laokoon *en miniature*“ könne man den Dornauszieher als eine weitere „Fassung des neoklassischen Triumphs der Nachahmung über Leiden, Blut und Häßlichkeit“ verstehen – oder eben als eine allegorische Darstellung der Tatsache, daß die „Anmut“ und „ursprüngliche Vollkommenheit“ des „ästhetischen Modells“ bereits „selbst, wenn auch noch so zart, beeinträchtigt ist“:

Die weiße, farblose Welt der Statuen ist plötzlich von einem, wenn auch zurückhaltend dargestellten, Blutstrom gerötet. [...] Wenn das ästhetische Muster selbst beeinträchtigt ist oder, schlimmer noch, wenn es seine Wunde durch selbstgefällige Idealisierung verdeckt, dann ist das klassische Konzept ästhetischer Erziehung suspekt. (221 f.)

Der „Dornauszieher“ erscheint in diesem Sinne in der Tat weitaus geeigneter als „Laokoon“, das klassische Konzept der schönen Kunst



Dornauszieher (Capitolinisches Museum, Rom)

und der ästhetischen Erziehung zu allegorisieren. Nicht zuletzt auch wird die Kunst von der idealistischen Ästhetik gern als Heilung einer dem Menschen von der Kultur geschlagenen Wunde vorgestellt. Der Hinweis auf die Reproduktion und weite Verbreitung der griechischen Statue unterstreicht dabei, daß das Moment des Zufalls bei der geschilderten Rezeption („es traf sich“) mit Hilfe medialer Privilegierung sein Ende gefunden hat: „1801“ kann „der Abguß der Statue“ als „bekannt“ vorausgesetzt werden, denn er „befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen“. Was die Statue der zeitgenössi-

schen Rezeption gemäß⁵¹ in Szene setzt, ist die Natürlichkeit, das Naive selbst. Der dargestellte nackte Junge scheint ganz in den Zweck seiner Handlung (der Pflege seiner kleinen Wunde) versunken und es scheint, als wären in diesem Moment des reinen Selbstbezugs die Anderen für ihn nicht präsent. Ist Laokoon die Figur aus einem Heldenepos, so gehört der Dornauszieher in die Idylle. Dazu, noch einmal, paradigmatisch Schiller:

Für den Menschen, der von der Einfalt der Natur einmal abgewichen und der gefährlichen Führung seiner Vernunft überliefert worden ist, ist es von unendlicher Wichtigkeit, die Gesetzgebung der Natur in einem reinen Exemplar wieder anzuschauen, und sich von den Verderbnissen der Kunst in diesem treuen Spiegel wieder reinigen zu können.⁵²

Das geschichtsphilosophische Dreistadienschema, in dem die idealistische Ästhetik die pädagogische Funktion der Kunst verortet, wird von „H. v. K.[s]“ Geschichte (wie vom *Marionettentheater* insgesamt) aus den Angeln gehoben und *ad absurdum* geführt. Die Reinigung im treuen Spiegel der Kunst mißlingt, ja die ästhetische Erziehung im Bade wird selbst zum Auslöser des Verderbens. „Sei frei wie ich“⁵³ mag die schöne Kunst (der idealistischen Ästhetik gemäß) dem Menschen zurufen – doch es ist immer schon die Stimme der „Gewalt“, die sich „wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen“ scheint.

⁵¹ Vgl. Winckelmann, der von der „rührenden Einfalt“, der „unschuldigen [...] Schönheit“ und „reinen Naivität“ des „Knaben spricht, der sich einen Dorn aus dem Fuße zieht“, J. H. Winckelmanns Werke, hg. v. H. Meyer und J. Schulze, Dresden 1808–1820, Bd. 5, S. 145; 440; 456.

⁵² Nationalausgabe, Bd. 20, S. 468.

⁵³ Vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Körner. (Anm. 35), Bd. 2, S. 39.